文章编号：1674-3180（2011）01-0088-12

《乐学轨范》介绍的二十八调考察

[韩] 南相淑[1] 文 [韩] 徐海准[2] 译
（1. 韩国艺术综合学校；2. 华中师范大学 音乐学院，武汉 430019）

摘要：在本文中，首先提出笔者在现行研究成果中，对《乐学轨范》“五音律吕二十八调图说”部分有了一些错误，并且修改了这些错误。还考察了《乐学轨范》记载的二十八调图中记载工尺谱的主要原因和在乡乐七调说明中，宫用两种律说明的主要原因。最后，分析了在《〈乐学轨范〉俗乐七指的成立背景》中主张的有关“唐俗乐二十八调”理论和笔者的不同看法。
关键词：《乐学轨范》；二十八调；乡乐七调
中图分类号：J612 文献标识码：A

Study on Twenty-Eight Mode Systems Recorded in *Akhakgwebeom*

written by Nam Song-sook (Korea), translated by Seo Hai-joon (Korea)

Abstract: This paper points out some mistakes in the illustrations of “five-scale temperament and twenty eight mode systems” recorded in *Akhakgwebeom (A Guide to the study of Music)*, and further modified those mistakes. Moreover, the study investigates into the reasons why gongche notation (using Chinese characters to represent musical notes) are used in the pictures of twenty eight mode systems and why the mode of gong is interpreted with two kinds of temperaments in the seven modes of secular music. Then, after analyzing the theory of “twenty eight mode systems of secular music in the Tang Dynasty” put forward in the paper *On Background of Seven Mode Systems of Secular Music Recorded in Akhakgwebeom*, the author gives different opinions.
Key words: *Akhakgwebeom*; twenty eight mode systems; seven mode systems of secular music

收稿日期：2010-07-12
作者简介：南相淑（1949— ），女，韩国人，文学博士，教授，主要从事乐律学研究。
译者简介：徐海准（1969— ），男，韩国人，音乐学博士，副教授，硕士生导师，主要从事中国古代音乐史，亚洲音乐研究。

Ⅰ. 序论

在韩国, 有关唐俗乐二十八调的文章很少, 除了《隋唐代燕乐调的研究》以外, 几乎没有人深层次地研究过二十八调理论。笔者曾在博士毕业论文中简单讨论过《乐学轨范》乡乐七调的成立背景, 并且在最近发表的《〈乐学轨范〉俗乐七指的成立背景》一文中, 为了考察俗乐七指的背景而说明了唐俗乐二十八调。相比之下, 在中国研究唐俗乐二十八调的文章还是比较多的。[1]-[8] 其中对于二十八调是四宫七调还是七宫四调的论证方面的文章比较多, 并且研究二十八调的音阶和音高的文章也不少。①

笔者在博士论文中也曾讨论过关于在《乐学轨范》介绍的二十八调和乡乐七调。但二十八调的解释不是其论文的核心部分, 在论文中没有仔细地解释说明二十八调, 并且因当时时间关系对史料理解不足, 因此有关《乐学轨范》二十八调图说解释中出现了一些错误。对错误的修正是此论文的第一目的。

最近在《〈乐学轨范〉俗乐七指的成立背景》[9]77-92 中说明的乡乐七调的成立背景是唐俗乐二十八调的影响和笔者在博士论文中说明的乡乐七调的成立背景的理论并没有大的差别。但是, 俗乐二十八调是四十八调, 乡乐七调是十二律七指和七律七指, 而且其理论成立背景不同的主张和笔者很早以前说明过的内容有很大的差异。此论文的第二目的是新发表的《〈乐学轨范〉俗乐七指的成立背景》和笔者的见解差异进行比较。首先, 考察《乐学轨范》记载的"五音律吕二十八调图说", 此后讨论唐俗乐二十八调的七均和《乐学轨范》乡乐七调的关系, 最后《〈乐学轨范〉俗乐七指的成立背景》主张的内容中要提出笔者的不同看法。

Ⅱ.《乐学轨范》的五音律吕二十八调图说

1.《乐学轨范》的二十八调说明

笔者认为"《乐学轨范》记载的唐俗乐二十八调的说明②[10] 是《新唐书》礼乐志的内容, 在五音律吕二十八调图记载的二十八调名是《宋史》中记载的内容"[11]207。并且也说明过《乐学轨范》记载的唐俗乐二十八调的背景。但是在《乐学轨范》中记载的"乐书云"内容的意思就是《乐学轨范》直接引用了在《乐书》中记载的二十八调的说明。其实, 笔者的博士论文Ⅱ－2:"《乐学轨范》的史料检证"中很详细地说明③[11]172-173[12] 了这些内容, 但是没有一致性地来说明其内容。《唐书》与《宋史》中"石"记载"食","仙吕宫"的仙字在《宋史》中记载"僊"。并且, 夷则上调的俗呼"林钟商", 在《宋史》记载为"上调", 夷则角调的俗呼"林钟角"也是在《宋史》记载为"商角", 无射羽调的俗呼"黄钟羽"是在《宋史》记载为"黄钟调"。这样《乐学轨范》二十八调的说明中提示的调名跟《宋史》记载的内容是有些差异的, 但是与《乐书》的记载内容和调名完全一致。因此,《乐

---

① 笔者因为时间关系还没有具体的看过这些文章, 但是以后仔细看这些文章一定找时间与跟中国音乐家们进行讨论。

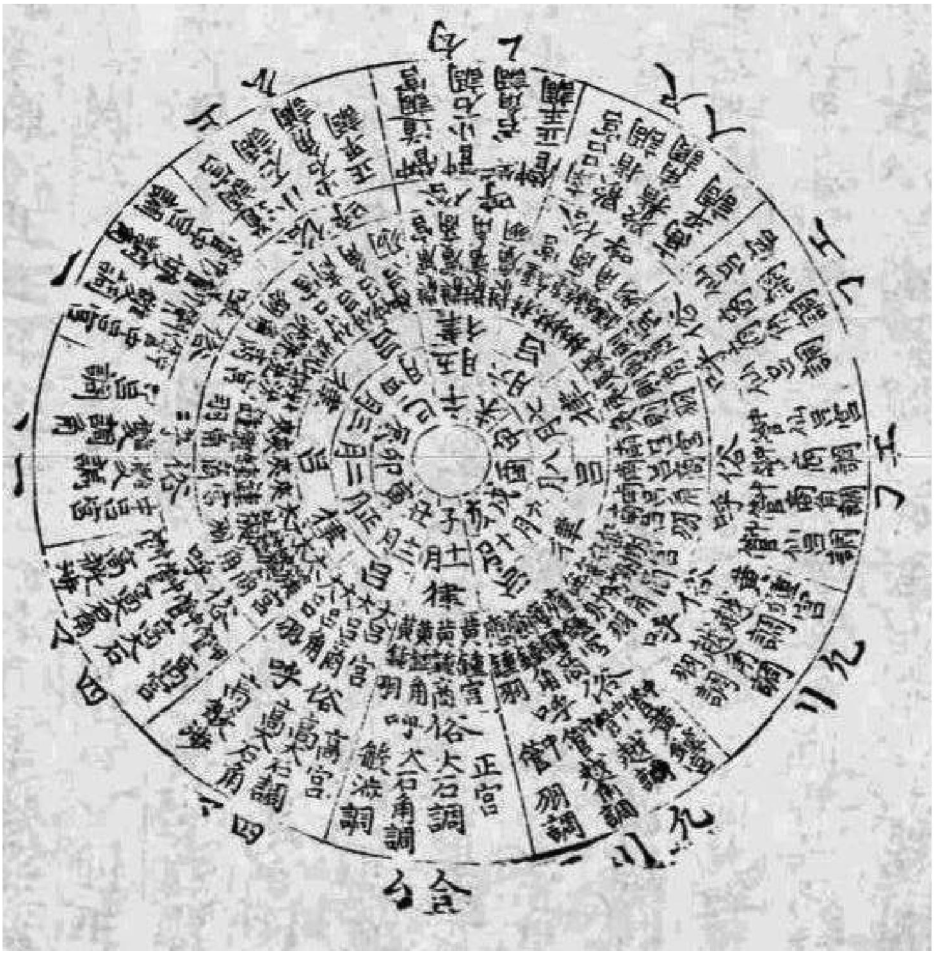
② [朝鲜] 成伣:《乐学轨范》(卷一)[10]:"乐书云俗乐七调, 有七宫、七商、七角、七羽, 合二十八调, 而无徵调也。正宫、高宫、中吕宫、道调宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫, 是谓七宫。越调、大石调、高大石调、双调、小石调、歇指调、林钟商, 是为七商。越角、大食角、高大石角、小石角、双调、歇指角、林钟角, 是谓七角。中吕调、正平调、高平调、仙吕调、般涉调、高般涉调、黄钟羽, 是为七羽。凡此俗乐异名实胡部所呼也。"

③ 南相淑:《〈乐学轨范〉的乡乐七调研究》[11]; 此问题在同论文"Ⅱ－2:《〈乐学轨范〉的史料检证》"中已经解释的段落。在宋芳松的论文中没有表明原史料的根据, 而且留下"未确认"的部分笔者在《乐书》中找到以后, 在引用文中解释。

学轨范》记载的二十八调说明可以确认《乐学轨范》引用了《乐书》中记载的有关二十八调内容。

2 《乐学轨范》记载的“五音律吕二十八调图”

在《乐学轨范》中记载了“五音律吕二十八调图”，图画如下：[10]



图一 《乐学轨范》的五音律吕二十八调图

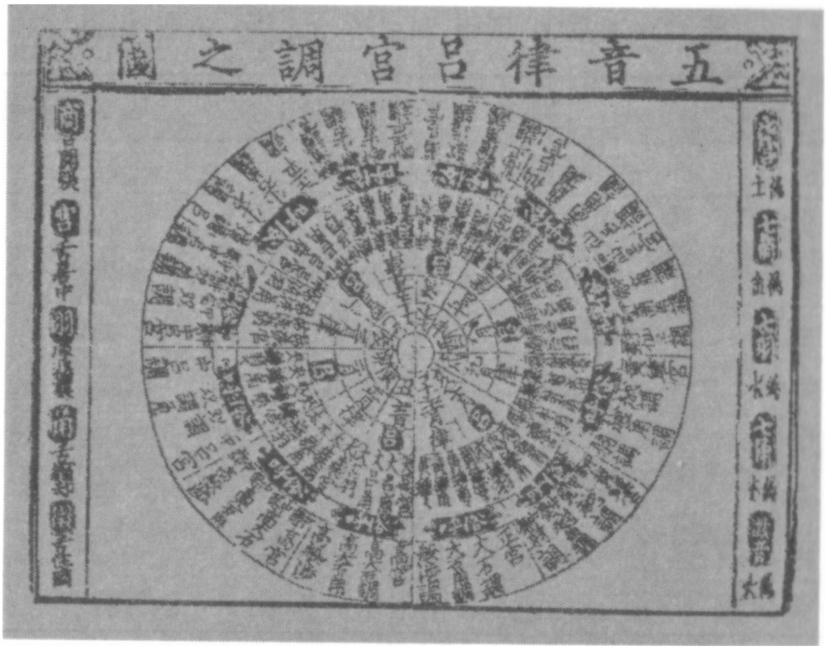
在图画中出现的调名为十二律各都具备了四种调，即记载四十八调。在太簇、姑洗、蕤宾、南吕、应钟律中记载的俗呼和大吕、夹钟、仲吕、夷则、无射均的俗呼是一样的。在这里还加上了“中管”单词。

最近李淑姬发表的论文《〈乐学轨范〉俗乐七指的成立背景》中说明了《乐学轨范》“五音律吕二十八调图”是直接引用《事林广记》中记载的“五音律吕宫调之图”。虽然在《乐学轨范》中没有提到过《事林广记》，但是两个文献史料中记载的二十八个俗呼是完全一致的，并且在《事林广记》“五音律吕宫调之图”中记载的中管调也是的确确定了在《乐学轨范》中所记载的“五音律吕二十八调图”是引用《事林广记》中记载的“五音律吕宫调之图”。各种资料整理出了不同俗呼的名称，内容如表一所示：

表一　各资料中记载的不同俗呼比较

《唐书》	《宋史》	《乐书》	《乐学》二十八调说明	《乐学》二十八调图	《事林广记》
道调宫	道宫	道调宫	道调宫	道调宫	道调宫
仙吕宫	僊吕宫	仙吕宫	仙吕宫	仙吕宫	仙吕宫
大食调	大食调	大石调	大石调	大石调	大石调
林钟商	商调	林钟商	林钟商	商调	商调
双角	双角	双调角	双调角	双调角	双调角
越角	越角	越角	越角	越角调	越角调
林钟角	商角	林钟角	林钟角	商角调	商角调
高平调	南吕调	高平调	高平调	高平调	高平调
黄钟羽	黄钟调	黄钟羽	黄钟羽	羽调	羽调

表一中可确认，在《乐学轨范》二十八调中记载的四个调名，即林钟商、越角、林钟角、黄钟羽是在二十八调图中记载上调、越角调、商角调、羽调，是二十八调的说明和二十八调图中的史料内容不同。在说明中记载的调名和《乐书》记载的内容是一致的，而且二十八调图中记载的调名与《事林广记》记载的内容完全一致。虽然引用了在《宋史》记载的“三大祀降神乐调”等很多内容[12]，但是二十八调名跟《宋史》中记载的内容有很多差异，这可在表一中得到确认：即《乐学轨范》二十八调名的说明引用了《乐书》，二十八调图引用了《事林广记》。《乐学轨范》的二十八调与图二《事林广记》的“五音律吕宫调之图”比较以后马上可以确定两个不同点。① 在书上表示“俗乐二十八调图”，然后引用《事林广记》记载的“五音律吕宫调之图”是《乐学轨范》编者的错误。“五音律吕宫调之图”中记载的不是二十八调，而是四十八调。太簇均四调与大吕均四调的俗呼是一样的，但是实际使用的均和构成音就都不相同了。除此之外，姑洗均四调、蕤宾均四调、南吕均四调、应钟均四调也有同样的情况。



图二　《事林广记》记载的“五音律吕宫调之图”

① 写博士论文的时候，笔者并没有看到《事林广记》记载的“五音律吕宫调之图”，因此当时说明了“《乐学轨范》记载的‘五音律吕二十八调图’是《词源》中记载的‘五音宫调配属图’和‘律吕隔八相生图’组合做出来的”，笔者这次要修正当时的错误。

3.《乐学轨范》五音律吕二十八调图的工尺谱

《事林广记》记载的“五音律吕宫调之图”与《乐学轨范》记载的“五音律吕二十八调图”(图一) 相比较之后的结果与图中记载的内容大体相同。唯一的不同点是在《乐学轨范》记载的二十八调中还记录了工尺谱。《乐学轨范》编者引用《乐书》列举了唐俗乐二十八调的名称，其后说明了对二十八调成立的个人看法，内容如下：

〈史料一〉：“按黄钟为合字，大吕、太簇为四字，夹钟、姑洗为一字，仲吕为上字，蕤宾为勾字，林中为尺字，夷则、南吕为工字，无射、应钟为凡字，合八字。然上字、勾字，于大笒、筚篥，同出一孔，故实用七字。各有四调，合二十八调也。太簇、姑洗、蕤宾、南吕、应钟五律，则各称中管，并入于七律。”[13]

按照〈史料一〉，成俔依靠工尺谱联想到了二十八调构成七宫① 的原理，并且解释了工尺谱使用的八个字中，只使用七个字的主要原因是大笒和筚篥都能从一个孔中吹出上、勾的音，即“合八字。然上字、勾字，于大笒、筚篥，同出一孔，故实用七字。各有四调，合二十八调也”。说明和有关唐俗乐二十八调的中国有关史料内容不同。介绍唐俗乐二十八调的史料《唐书》、《宋史》、《乐书》中记载，“在宫调、商调、角调、羽调各都有七调，因构成二十八调”和其二十八调名，②[14] 还有七均没有跟工尺谱连接说明。后代编撰的《事林广记》“管色指法”中记载工尺谱各音的散形，但上、勾的按孔法跟别的史料并不相同。此外，与《事林广记》一样，在《词源疏证》中也有记载“上”音的按孔法的图画和说明“开第三孔，闭一二四五六孔”,[15] 通过以上内容可知道“上”和“勾”的按孔法是完全不同的。

另外，成俔列举了仲吕、蕤宾都是从一个指孔中能吹出音来的，因此只使用上、勾中的一个字，即在大笒和筚篥中能使用。唐俗乐二十八调是按照中国乐器和中国音乐制作出来的，不是按照乡乐器大笒的按孔法制作的。笔者认为二十八调的七均误解七宫的成俔的想法，在乡乐七调理论体系化的时候应该有了很大的影响。七均误解七宫的第一错误是《乐学轨范》“五音律吕二十八调图说”。五音律吕二十八调说的第二个误解是上、勾音是大笒和筚篥从一个孔中可以吹出音来，因此，只用一个字成为七调的说明。五音律吕二十八调说的第三个误解是添加中管调的问题。《乐学轨范》“五音律吕二十八调图”的原史料《事林广记》“五音律吕宫调之图”中并没有记载“二十八调”。但是，看添加中管调的《乐学轨范》“五音律吕二十八调图”之后，也主张“俗呼是二十八个，但是俗乐的乐调数有四十八个”。③[9]79 而且，介绍二十八调的原史料中都记在“俗乐之调，有七宫、七上、七角、七羽，合二十八调”[16] 和“凡所谓俗乐者二十有八调”[17] 等内容，并且说明了在俗乐有二十八调。有关二十八调记载中没有提到关于中管调的内容。记录中管，而且同样的俗呼使用的二十调，实际上是不同的调。因为俗呼一样的调和均是不相同的，并且构成音也是不相同的。如果说，中管调二十个都属于俗

---

① 《乐学轨范》编者误解了唐俗乐二十八调的七均为七宫。对这些问题，将在第 III 项中详细说明。

② 《新唐书》[14] “凡所谓俗乐者，二十有八调：正宫、高宫、中吕宫、道调宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫为七宫；越调、大食调、高大食调、双调、小食调、歇指调、林钟商为七商；大食角、高大食角，双角，小食角、歇指角、林钟角、越角为七角；中吕调、正平调、高平调、仙吕调、黄钟羽、般涉调、高般涉为七羽。”《宋史》：“宫声七调：曰正宫、曰高宫、曰中吕宫、曰道宫、曰南吕宫、曰仙吕宫、曰黄钟宫，皆生于黄钟。商声七调：曰大食调、曰高大食调、曰双调、曰小食调、曰歇指调、曰商调、曰越调，皆生于太簇。羽声七调：曰般涉调、曰高般涉调、曰中吕调、曰正平调、曰南吕调、曰仙吕调、曰黄钟调，皆生于南吕。角声七调：曰大食角、曰高大食角、曰双角、曰小食角、曰歇指角、曰商角、曰越角、皆生于应钟。此其四声二十八调之略也。”

③ 李淑姬《〈乐学轨范〉俗乐七指的成立背景》[9]：“四十八个雅乐调对称的俗乐乐调的名称有二十八个，但是没有变化四十八个乐调数。”

乐的话，那就必须要介绍“在俗乐有四十八调”①。

结果，在“五音律吕二十八调图”上添加工尺谱的主要原因是乡乐七调的根据要放在二十八调的结构中。但是二十八调的七均和乡乐七调的意义完全不相同。因此，将有关这些内容都将在第 III项中进行讨论。

III. 唐俗乐二十八调的七均与在《乐学轨范》介绍的乡乐七调

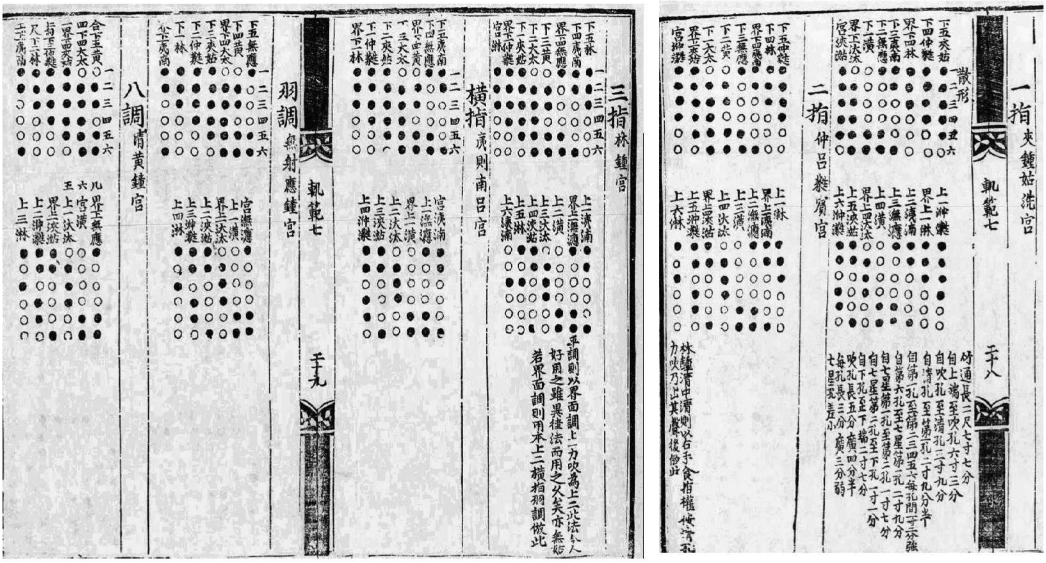
属于唐俗乐二十八调的雅乐调名中，包含的七律是中心音中的“宫”，还是构成音的标准音“均”的问题，一般都是将雅乐调名解释为为调式，还是之调式的问题。杨荫浏在《唐会要》所在的二十八调的解释[18]261和《补笔谈》所在的二十八调的解释中,[18]432二十八调的雅乐调名解释为之调式。此后大多数学者们都将唐俗乐的雅乐调名解释为之调式，即解释为均调名。[1][7]在《词源》的八十四调的工尺谱与《补笔谈》俗乐二十八调的工尺谱中，记载的雅乐调名为均调名，即之调式名称。还有在中国的其他原史资料，如《律吕新书》和《宋史》的“降神乐调”等都使用了之调式名称。因此笔者也认为俗乐二十八调的雅乐调名是之调式的名称。在《乐学轨范》记载的内容中，除了原史料中记载的之调式的乐谱以外，一般都是解释为为调式。比如，在《乐学轨范》中收录的《周礼》“三大祀降神乐调”乐谱。在《周礼》只有记载包含“为”的调名，其构成音没有记载，因此按照调名查不出其内容。《周礼》和后代的《宋史》“降神乐调”的调名是一致的。从其调名和构成音来看，调名虽然包含了“为”字，但是记载的内容是在之调式调名合适的构成音。因此,《乐学轨范》编者添加了《周礼》“降神乐”的构成音作为为调式的调名。结果在《乐学轨范》记载的《周礼》、《宋史》、成宗朝的降神乐调的调名都是一致的，但是构成音却都不一样。[19]101—109之调式调名的《律吕新书》六十调引用在《乐学轨范》时，在调名中省略律名的主要原因是要换为调式概念的原因。并且，“三大祀降神乐调”的说明中，原史料中记载的之调式名叫“实”，改为为调式的名称。这样,《乐学轨范》的确固守了为调式解释，因此在《乐学轨范》记载的属于俗乐二十八调的雅乐调名解释为调式[19]68—117是应该的。

在《乐学轨范》“五音律吕二十八调图”的原史料《事林广记》“五音律吕宫调之图”中记载的“黄钟宫、黄钟上、黄钟角、黄钟羽”四调都是黄钟均，并且各个“黄钟、太簇、姑洗、南吕”为宫(中心音)的调。可是《乐学轨范》编者认为“黄钟宫、黄钟上、黄钟角、黄钟羽”是为调式，所以此四调的中心音都是大吕。结果，属于唐俗乐二十八调的雅乐调名七律，即黄、大、夹、仲、林、夷、无为七均，但是《乐学轨范》编者认为是七宫。可以推测在七宫各有四种(音阶)调成为二十八调的说明中编者在工尺谱中找到了七宫的依据。工尺谱八个字中上和勾用一个字，因此使用七个字的说明以外，还有将十二律按照工尺谱分了七个组，即黄/大太/夹、姑/仲、蕤/林/夷、南/无、应的七个组，两个音一组一般都搞成为一个音。在《乐调总义》中记载的七调说明、玄琴和大笒的七调说明和在散形中，除了黄钟和林钟以外的所有音都是两个音搞成为一个音。属于工尺谱的上、勾的仲吕和蕤宾是在二指散形中都一起记载与“五音略谱”宫，并且在一指的上一、横指的下一、邈调的下四都记载仲吕和蕤宾。在玄琴一指散形中也记载工尺谱，在上一记载“仲上蕤勾”，都记在了仲吕、蕤宾的工尺谱。在大笒散形中只有八调中有工尺谱，这也是仲吕和蕤宾是一个组，还有记载上和勾音。在二指散形没有记录工尺谱，但是如果记录工尺谱，也是在二指的宫要记录“仲上蕤勾”的两种律名和工尺谱。笔者说明乡乐七调的宫有两种律名的主要理由是唐俗乐二十八调的七均是用工尺谱说明的,

① 在《词源》记载的八十四调的俗号是四十九个，太簇均、姑洗均、蕤宾均、南吕均、应钟均各个的七调，即三十五调的俗号前边都写了“中管”。如果《乐学轨范》“五音律吕二十八调图”的名称是对的话,《词源》的八十四调应该是“四十九调”。这样《词源》的八十四调不能解释为四十九调，同样《乐学轨范》的“五音律吕二十八调图”也不能解释为“唐俗乐二十八调”。

并且乡乐七调的成立是在七均的基础上成立的。

笔者提出“乡乐七调是在大笒形成的乐调”的主要原因是按照一指、二指等七调的名称来看，在大笒的演奏技法上首先出现的。在图三大笒七调的散形中可确认，第一指的按孔法是开最下面的一个孔，第二指是从下面开始开两个孔，第三指也是从下面开始开三个孔。而且在韩国传统音乐一般都是合奏前大笒吹基本音。在《世宗实录》中记载“其调弄之法，声音高下，本用大笒为据”[20] 和大笒的按孔法来可以推测七调的名称是从大笒开始出现的。因此，笔者认为七调是从大笒开始形成出来的。



图三　大笒七调散形

Ⅳ. “《乐学轨范》俗乐七指的成立背景” 检讨

“《乐学轨范》俗乐七指的成立背景”，在题目中即可知道，这是考察《乐学轨范》俗乐七调形成的背景。在 1997 年《〈乐学轨范〉的乡乐七调》得到博士学位的笔者觉得，这题目有很大的兴趣。在笔者的论文中认为《乐学轨范》俗乐七调的成立背景是根据唐俗乐二十八调的七均，[11] 176, 213 这些主张是《乐学轨范》编者在二十八图说中已提到的内容。因此在这部分，要解释两篇不同论文中所主张的《乐学轨范》七调成立背景的差异。

1. 共同点

首先，李淑姬引用了“南相淑认为乡乐七调是本来在大笒形成的，玄琴和大笒的宫有两种律名是因为用工尺谱的原因，记录工尺谱的原因是因为唐俗乐二十八调形成的七均，应该按照工尺谱出现的。”笔者论文的结论部分的一些内容，除了引用文以外，没有提到过笔者自己的见解，并且也没有提出李淑姬自己的见解。如果李淑姬详细看过笔者的文章，那就可以找到笔者和李淑姬的共同点，在这里要介绍一下李淑姬文章所包含的引用文的段落。内容如下：

> 乡乐七调的一指、二指、三指的名称来看，这是在大笒形成的乐调。说明玄琴和大笒的宫有两个律名的原因是工尺谱，而且记录工尺谱的原因是按照工尺谱形成了唐俗乐二十八调的七均。乡乐七调成立的根据，在二十八调七均中找的主要原因是因为朝鲜《国朝五礼仪》是中国的五礼基础上形成的，而且《经国大典》也是根据大明律形成的，所以笔者认为都是一样的脉络上成立的。虽然礼、乐、法制等都在中国的某些基础上发展的，但是实际上在时

宜合适的，有弹性的作用。即中国的制度接受以后在韩国有了独特的发展，乡乐七调也是它的成立背景是中国的七均，但是与七均不一样，是在韩国音乐合适的，也是为了韩国音乐的发展，产生的一种新的体系理论。[11] 276

2　不同点

最大的不同点是对唐俗乐二十八调的理解。李淑姬认为唐俗乐二十八调的俗呼只有二十八个，实际上理解的是四十八调。①[9] 79但是在前边已经提到过，介绍二十八调的原史料都说明了“俗乐七调，有七宫七上七角七羽，合二十八调;[16] 凡所谓俗乐者，二十有八调”。[17] 有关二十八调记载中没有提到中管调。记录中管，而且同样俗呼使用的二十调，实际上都是不同的调。因为具备同样俗呼的调和均不相同，而且构成音也不相同。如果中管调二十个是属于俗乐的调的话，应该要介绍“在俗乐有四十八调”。

第二，《乐学轨范》的七指具备了十二律七指和七律七指两种的理解。十二律七指是接受了二十八调的基本音体系，七律七指是接受了工尺谱的上调。[9] 91那么，十二律七指的俗乐七指是十二律都使用为宫的意思。但十二律七指的问题是唐俗乐二十八调理解为四十八调的问题。唐俗乐二十八调说明的史料中没有提到过中管调，并且唐俗乐二十八调任何研究成就中也没有二十八调解释为四十八调。杨荫浏解释《唐会要》所在的二十八调与解释《补笔谈》所在的二十八调如表二所示。

表二　《唐会要》的二十八调表[18] 261

音高	$^{\#}f^1$	g^1	$^{\#}g^1$	a^1	$^{\#}a^1$	b^1	c^2	$^{\#}c^2$	d^2	$^{\#}d^2$	e^2	f^2
唐俗乐律	倍南	倍无	倍应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷
唐雅乐律	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
七宫	黄钟宫		太簇宫 沙陀调 正宫 正宫调	上宫 上宫调		仲吕宫		林钟宫 道调 道调宫		南吕宫	仙吕宫	
七商	黄钟商 越调		太簇商 大食调 大石调	高大食调 高大石调		仲吕商 双调		林钟商 小食调 小石调		南吕商 水调 歇指调	林钟商 林钟商调	
七羽	黄钟羽 黄钟调		太簇羽 般涉调	高般涉 高般涉调		中吕调		林钟羽 平调 正平调		高平润	仙侣润	
七角	越角 越角调		大食角 大食角调	高大食角 高大石 角调		太簇角 双角 双角调		小食角 小石角调 正角调		歇指角 歇指角调	林钟角 林钟角调	

① 李淑姬《〈乐学轨范〉俗乐七指的成立背景》[9]：“对四十八个雅乐调的俗乐乐调名称有二十八个，但乐调数四十八个没有变化。”

表三 《补笔谈》的二十八调表[18]432

音高	$^{\sharp}f^1$	g^1	$^{\sharp}g^1$	a^1	$^{\sharp}a^1$	b^1	c^2	$^{\sharp}c^2$	d^2	$^{\sharp}d^2$	e^2	f^2
律名	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
宫	正宫 六	上宫 四		仲吕宫 一		道润宫 上		南吕宫 尺	仙吕宫 工		黄钟宫 凡	
商	大石调 四	高大石调 一		双调 上		小石调 尺		歇指调 工	林钟调 凡		越调 六	
角												
变徵												
徵												
羽	般涉调 工	高般涉调 凡		中吕调 六		正平调 四		高平调 南吕调 一	仙吕调 上		大吕调 黄钟调 尺	
变宫	大石调 凡	高大石调 六		双角 四		小石角 一		歇指角 勾	林钟角 尺		越角 工	

在表二中可以确认,《唐会要》记载的二十八调中,属于黄、太、夹、仲、林、南、无的七律为七均,表三《补笔谈》记载的二十八调中,属于黄、太、夹、仲、林、夷、无的七律为七均。在《补笔谈》的二十八调解释部分还有记载工尺谱。《补笔谈》的工尺谱和“五音律吕宫调之图说”中记载的工尺谱的文字名是相同的,但是内容却不一样。“五音律吕宫调之图说”的工尺谱是表示“均”,《补笔谈》的工尺谱是随着“五音略谱”宫的音,记下来工尺谱的。例如,“五音律吕宫调之图说”记载中,属于黄钟宫、黄钟商、黄钟角、黄钟羽表示为黄钟均之宫调、黄钟均之商调、黄钟均之角调、黄钟均之羽调,这些都是属于黄钟均,而且记录了工尺谱的“合”字。但是在《补笔谈》记载中属于黄钟宫、黄钟商、黄钟角①[18]432[21]、黄钟羽的正宫、大石调、大石角调、般涉调都是用六、四、凡、工记录的。“正宫”为黄钟宫,是黄钟均之宫调,所以记录了工尺谱的“六”字。“黄钟商”是黄钟均之商调。其宫是太簇,所以在黄钟商中记录了工尺谱的“四”字。“黄钟角”为大石调,是黄钟均之宫调,但在《补笔谈》记载的是“变宫调”,大石角调的宫是属于黄钟均的变宫,即应钟。所以记录了工尺谱的“凡”字,般涉调为黄钟均之羽调。宫是南吕,所以记录了工尺谱的“工”字。这样在《补笔谈》记载的二十八调和一起记载的工尺谱都证明了二十八调的雅乐调名使用之调式调名。《补笔谈》二十八调的雅乐调名解释为之调式的内容如下。

---

① “在沈括《补笔谈》中记载的不是角调,而是变宫调,但内容上与五音律吕二十八调图的角调是一样的。”(见杨荫浏《中国古代音乐史稿·上册》[18])“沈括用变宫调解释的理由是‘不用属于一个均的正角,使用应声(宫和商之间的一声),设置为比正角低五律(或高七律)的变宫位置的角调(不是变宫调)。’”(见林谦三著,宋方松译《隋唐代燕乐调研究》[21])

表四　《补笔谈》二十八调解释

顺　序	之调式	宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫	为调式
1	黄钟之宫	黄	太	姑	蕤	林	南	应	黄钟为宫
2	黄钟之商	黄	太	姑	蕤	林	南	应	太蔟为商
3	黄钟之角	黄	太	姑	蕤	林	南	应	姑洗为角
4	黄钟之羽	黄	太	姑	蕤	林	南	应	南吕为羽
5	大吕之宫	大	夹	仲	林	夷	无	黄	大吕为宫
6	大吕之商	大	夹	仲	林	夷	无	黄	夹钟为商
7	大吕之角	大	夹	仲	林	夷	无	黄	仲吕为角
8	大吕之羽	大	夹	仲	林	夷	无	黄	无射为羽
9	夹钟之宫	夹	仲	林	南	无	黄	太	夹钟为宫
10	夹钟之商	夹	仲	林	南	无	黄	太	仲吕为商
11	夹钟之角	夹	仲	林	南	无	黄	太	林钟为角
12	夹钟之羽	夹	仲	林	南	无	黄	太	黄钟为羽
13	仲吕之宫	仲	林	南	应	黄	太	姑	仲吕为宫
14	仲吕之商	仲	林	南	应	黄	太	姑	林钟为商
15	仲吕之角	仲	林	南	应	黄	太	姑	南吕为角
16	仲吕之羽	仲	林	南	应	黄	太	姑	太簇为羽
17	林钟之宫	林	南	应	大	太	姑	蕤	林钟为宫
18	林钟之商	林	南	应	大	太	姑	蕤	南吕为商
19	林钟之角	林	南	应	大	太	姑	蕤	应钟为角
20	林钟之羽	林	南	应	大	太	姑	蕤	姑洗为羽
21	夷则之宫	夷	无	黄	太	夹	仲	林	夷则为宫
22	夷则之商	夷	无	黄	太	夹	仲	林	无射为商
23	夷则之角	夷	无	黄	太	夹	仲	林	黄钟为角
24	夷则之羽	夷	无	黄	太	夹	仲	林	仲吕为羽
25	无射之宫	无	黄	太	姑	仲	林	南	无射为宫
26	无射之商	无	黄	太	姑	仲	林	南	黄钟为商
27	无射之角	无	黄	太	姑	仲	林	南	太簇为角
28	无射之羽	无	黄	太	姑	仲	林	南	林钟为羽

在表四中可以确认，除了蕤宾以外十一律都使用了宫（中心音），所以在《梦溪笔谈》中记载的“今之燕乐二十八调，布在十一律，唯黄钟、中吕、林……（省略）”[22] 完全一致。以上这些内容，在笔者以前写的论文中没有完全阐述，因此通过这次机会加以修改了一些内容。

杨荫浏按照《唐会要》所做的唐燕乐二十八调表中，黄、太、夹、仲、林、南、无作为均，按照沈括的《补笔谈》所做的二十八调表中，黄、大、夹、仲、林、夷、无作为七均。二十八调按照之调式名称来整理的话，黄、太、夹、仲、林、无作为七均，为调式名称来整理的话，除了蕤宾以外的十一律是宫。这是《梦溪笔谈》记载的‘今之燕乐二十八调，布在十一律’内容完全一致。[11] 208

在以上引文中添加下面的内容和修正，如下：

杨荫浏按照《唐会要》所做的唐燕乐二十八调表中，黄、太、夹、仲、林、南、无作为

均，按照沈括的《补笔谈》所做的二十八调表中，黄、大、夹、仲、林、夷、无作为七均。《唐会要》记载的二十八调，按照之调式名称来整理的话，黄、太、夹、仲、林、无作为七均，黄、大、夹、仲、林、夷、无作为七均的《补笔谈》记载的之调式二十八调，用为调式名称来整理的话，除了蕤宾以外的十一律是宫。这与《梦溪笔谈》记载的"今之燕乐二十八调，布在十一律"内容完全一致。①

在上边考察了两种史料的解释部分，其史料中记载的十二律都没有使用为均。唐俗乐二十八调理解为四十八调，十二律都具备均的主张，其实介绍唐俗乐二十八调的其他资料中也没有找到具体根据。

十二律七指形态的俗乐七指是十二律都使用宫。《乐学轨范》的"乐调总义"记载"今雅乐，亦并用十二律之宫。而俗乐，则只用七调"。如果在俗乐也是十二律都使用宫，那么文献史料中也不能写"雅乐十二律都作为宫，俗乐只用七调"。在《乐学轨范》中七调表示为七宫，[10] 这种说法与"今雅乐，亦并用十二律之宫。而俗乐，则只用七调"完全是相同的。并且大笒的按孔法和一起说明十二律的"十二律倍俗呼"也使用了只用七律的宫。与"雅乐用十二宫七声图"相同，十二律都成为宫的雅乐都说明为十二宫，但在乡乐没有使用过十二宫。必须标示为七调或七宫。如与李淑姬主张相同的话，十二律都能成为俗乐的宫，那么跟雅乐相同的情况下，为什么在雅乐叫十二宫，而在俗乐叫七宫，这应该需要妥当性的说明。

第三，李淑姬主张七律七指的形态是"用工尺谱标示十二律时使用八个字，但是实际上使用的是七个字"，还有提出"上和勾中使用的姿势什么没有具体记载"。还有主张工尺谱分为上调和下调，而且俗乐七调是接受工尺谱上调的。其实笔者还没听过中国的工尺谱有上调和下调。工尺谱分上下的说法，一般都是指包含两种律名的四、一、工、凡的情况。黄钟、仲吕、蕤宾、林钟不能分为上下。李淑姬的论文中，黄钟、仲吕、蕤宾、林钟都包含在上调和下调，而且省略了蕤宾。大笒和筚篥的仲吕和蕤宾这两个音都是从一个孔中可吹出来的，所以用一个字，但她主张"上和勾中使用的姿势什么没有具体记载"，然后随意选择了仲吕。[9]89—90如果仲吕和蕤宾是一个组的话，仲吕要放在下调，而且蕤宾要放在上调；即工尺谱上调的结构并没有一致性。因此，在学术性的理论上不够说服力。参考：在《乐学轨范》中，仲吕和蕤宾是一组，并且工尺谱放在一起的时候，都记载上和勾。

第四，随着各种乐器的特征，有的乐器用十二律作为宫，有的乐器用七律作为宫，这也需要说明。大笒在"乐调总义"十二律倍俗呼中七律作为宫，但是在乡乐器调为什么都包含十二律呢？七调的设定是在合奏中为了调整 key 的原因。尤其，在宫廷总是合奏了多种乐器。那么，是不是在每种乐器都需要设定七调？如果有的话，必须要提出妥当性的理由。

Ⅴ. 结 论

首先笔者在现行研究成果中，对《乐学轨范》"五音律吕二十八调图说"部分有了一些错误，因此，这次修改了这些错误。即"《乐学轨范》的二十八调说明是在《宋史》记载的内容"修改为"《乐学轨范》二十八调说明是引用了《乐书》记载的内容，而且'五音律吕二十八调图'是《事林广记》记载的'五音律吕宫调之图'和'律吕隔八相生图'组合以后做出来的"。并且，论文的有一些段落没有详细地传达内容，因此，这次也修改了这些段落。

① 这些部分修正的主要原因是因中央大学的泉贤植先生而写。他读笔者出版的《〈乐学轨范〉的乐论研究》之后，不理解部分和不同见解的部分给笔者发 e—mail。这部分虽然不是不同见解的部分，但是写得不是很好，所以这次有了修改的机会。再次感谢泉贤植先生。并且表四也是从泉贤植先生质问的内容中引用的。

在二十八调图中添加工尺谱的主要原因是乡乐七调的根据在二十八调中找的原因。但是，二十八调的七均和乡乐的七调的意义完全不一样。属于唐俗乐二十八调的雅乐调名的七律，黄、大、夹、仲、林、夷、无作为七均，但是《乐学轨范》的编者理解的是七宫。即，二十八调的之调式雅乐调名解释为为调式。并且在二十八调图中没有使用均的律记载了中管，并且还重复写了俗呼，结果显示四十八调也是错误的。

在乡乐七调说明中，宫用两种律说明的主要原因是跟唐俗乐二十八调的七均说明的工尺谱要对称的意图。即，唐俗乐二十八调的七均用工尺谱说明，而且这七均作为乡乐七调的理论背景。介绍七调的四种乐器玄琴、伽倻琴、乡琵琶、大笒中，在散形记载的工尺谱有玄琴和大笒，只有在玄琴和大笒的七调说明中宫用两种律说明的。最后，在《〈乐学轨范〉俗乐七指的成立背景》中主张“唐俗乐二十八调，实际上四十八调，《乐学轨范》俗乐七指有十二律七指形态和七律七指，七律七指接受了工尺谱上调”笔者在这些主张提出了一些问题。十二律七指的形态是唐俗乐二十八调成为四十八调的话可以成立的，但是有关唐俗乐二十八调史料或现行研究成果中没有提到四十八调的根据。七律七指的根据作为“工尺谱上调”，这也是工尺谱分为上下时，局限在包含两个律的四、一、工、凡的情况，不能分上下的黄钟、仲吕、蕤宾、林钟都要包含在上下调，而且省略蕤宾，这一些问题是接受学术性理论上，说服力应该不足。

参考文献:

[1] 丁纪园. 燕乐二十八调释 [J]. 黄钟, 1993 (4).
[2] 吕建强. 燕乐二十八调是四宫还是七宫? [J]. 中央音乐学院学报, 1993 (4).
[3] 吕冰. 关于唐俗乐二十八调的音阶 [J]. 中国音乐学, 1994 (4).
[4] 洛地.《唐二十八调拟解》提要 [J]. 中国音乐学, 1994 (4).
[5] 刘勇. 民间乐种“四宫”与二十八调的“四宫” [J]. 天津音乐学院学报, 2001 (3).
[6] 李来璋. 燕乐二十八调缘何无徵 [J]. 西安音乐学院学报, 2003 (12).
[7] 陈应时. 燕乐二十八调再论 [J]. 音乐艺术, 2004 (1).
[8] 李玫. 燕乐二十八调调名与律吕名错位的原因 [J]. 中国音乐学, 2010 (1).
[9] 李淑姬.《乐学轨范》俗乐七指的成立背景 [M] //第 43 届 2010 兰溪国乐学学术大会资料集. 韩国国乐学会, 2010.
[10] 成伣. 乐学轨范: 卷一 [M].
[11] 南相淑.《乐学轨范》的乡乐七调研究 [M] //南相淑.《乐学轨范》的乐论研究. 首尔: 民俗院, 2009.
[12] 宋芳松.《乐学轨范》的文学的比较 [M] //韩国音乐史研究, 1989: 299—304.
[13] 李惠求. 国译《乐学轨范》: 卷一 [M]. 54—56.
[14] 新唐书: 卷二十二 [M]. 1a7—1b4.
[15] 蔡桢. 词源疏证: 卷上 [M]. 北京: 中国书店, 1985: 50.
[16] 乐书: 卷一五七 [M]. 5b2.
[17] 唐书: 卷二十二 [M]. 1a7—1b4.
[18] 杨荫浏. 中国古代音乐史稿: 上册 [M].
[19] 南相淑. 关于接受《乐学轨范》的六十调与为调式的考察 [M] //《乐学轨范》乐论研究.
[20] 世宗实录: 卷四十七 [M]. 19a4—5.
[21] 林前三, 隋唐代燕乐调研究 [M]. 宋芳松, 译. 首尔: 大一出版社, 1994: 67.
[22] 沈括. 梦溪笔谈: 卷六. [M]. 6. 2a7—8.